

Жанровая специфика воплощения трагического в средневековой литературе (на примере «Легенды о Тристане и Изольде»)

Категория жанра – одна из самых почитаемых в литературоведении, особенно в отечественном. Пожалуй, нет ни одного ученого-литературоведа, который так или иначе не обратился бы к ней в своих работах. Историческая поэтика разграничивает канонические жанры нормативных эстетик и жанры неканонические, формирующиеся с конца XVIII века. Кстати сказать, в зарубежной науке о литературе собственно теория жанров соотносится преимущественно с первой из указанных парадигм, в исследованиях же современной литературы жанровый аспект играет незначительную роль. Но, повторяюсь еще раз, не в тех случаях, когда речь идет, например, о средневековой литературе.

Одним из ярких памятников последней по праву считается легенда о Тристане и Изольде. Общеизвестно, что ее сюжет пришел в литературу из кельтских сказаний (достаточно обратиться к этимологии имени главного героя: пиктский Дростан через ложную этимологию превратился, благодаря латыни, в «печального» Тристана) и воплотился в значительном для Средневековья количестве произведений. Подобная популярность не могла не приковать к памятнику внимание самых разных ученых; библиографический список трудов, посвященных анализу этого текста, довольно внушителен. В том числе и в отечественном литературоведении, где в 1976 году известный исследователь средневековой словесности А. Д. Михайлов представил в серии «Литературные памятники» отдельный том – «Легенда о Тристане и Изольде» [1], в котором были собраны различные версии этого произведения. Многие из них в русском переводе были опубликованы впервые. Издание сопровождают обстоятельный справочный аппарат и объемная концептуальная статья самого составителя. В ней он подробно разбирает, анализирует, опираясь на реконструкцию Ж. Бедье, сюжет и конфликт «инварианта» легенды (данный термин представляется ученому более удачным, чем «реконструкция», которым оперирует применительно к легенде французский ме-

диевист), проводит поиск параллелей с более ранними мифологическими и литературными сюжетами (от мифов о Тесее и саг уладского цикла до «Повести о Петре и Февронии»), обращается к материалу о кельтских, ирландских, шотландских источниках, пытается проследить эволюцию текста в рамках средневековой литературной традиции.

Рассматриваемая статья – самое полное на сегодняшний день исследование легенды как таковой. Анализу конкретных средневековых текстов – романов Тома, Беруля, незаконченного романа Кретьена де Труа – посвящены отдельные главы в монографиях того же А. Д. Михайлова и Е. М. Мелетинского [2]. В свете интересующего нас аспекта – жанровой зависимости воплощения трагического – в данной статье мы обратимся к реконструированному Ж. Бедье тексту «Легенды» с тем, чтобы очертить саму специфику трагического конфликта в произведении, а затем рассмотрим его актуализацию в лэ Марии Французской «Жимолость» и безымянной «Балладе о Тристраме».

Согласно версии А. Д. Михайлова, основу трагического конфликта в средневековой легенде составляет внутренний психологический конфликт в душе героя, его метания между любовью к Марку, заменившему ему отца, и любовью к Изольде. Именно они, а не, как это может показаться на первый взгляд, борьба с мятежными баронами, которые чернят героя перед королем Марком и всячески препятствуют развитию его отношений с Изольдой, ведут сюжет произведения. «Для Тристана подлинные препятствия – это препятствия психологические, внутренние... Внешние, социальные он легко преодолевает» [3, с. 644]. Обратим внимание на следующее: не конфликт чувства и долга, не конфликт общественного и личного, власти и страсти, вассального и человеческого, личностного, а именно постоянный выбор между двумя объектами, одинаково значимыми по силе чувства для героя. Доказательство выдвигаемого тезиса Михайлов видит в эпизоде с Изольдой Белорукой, в которой он, вслед за французским медиевистом Дени де Ружмоном, видит дублет Марка. «Ведь отношения с ирландской принцессой – это измена Марку. Женитьба на второй Изольде – измена первой. Для того, чтобы не чувствовать вины перед названным отцом..., надо изменить возлюбленной... Таким образом Тристан оказывается героем, постоянно раздираемым двумя противоположными, друг друга исключаящими чувствами: любовью к Марку и Изольде или к двум Изольдам... И каждый раз он попеременно принимает противоположные решения... Таков характер нашего героя. Трагедия его – это во многом трагедия непоследовательности» [Там же, с. 644–645].

Но при такой трактовке возникает закономерный вопрос: какую роль играет в произведении волшебный напиток? Ведь в рассмотренном варианте трактовки конфликта сюжет мог бы развиваться и без него. Ответ кроется, на наш взгляд, в переводе трагической составляющей на принципиально другой уровень – уровень антиномический, поднимающий проблему судьбы. И имя Тристана, и выпитый напиток определяют его роль в этом мире – роль по-средневековому жертвенную. Выпив напиток, Тристан теряет власть над собой, его трагедия перестает быть трагедией непоследовательности, но превращается в трагедию мученичества. Однако настаивать на правильности прочтения «Тристана и Изольды» только как трагедии судьбы также было бы не совсем корректно. Средневековый памятник потому и был так популярен в свое время и потому остается литературным шедевром, что, подобно всем значительным явлениям культуры, не поддается однозначной трактовке. Трагическое начало растворено в нем на разных сюжетных уровнях: социальном (Тристан и бароны, феодальный долг), психологическом (Тристан между одинаково сильным чувством к двум героям), метафизическом (Тристан перед лицом судьбы, определившей ему «печальную» участь в мире). Соответственно, в переработках и разработках этого сюжета в рамках Средневековья мог акцентироваться тот или иной аспект трагического конфликта. Обратимся к конкретным примерам.

Вопрос о специфике жанрового определения и жанрового наполнения лэ до сих пор остается открытым в мировой медиевистике. У нас он наиболее подробно изучен А. Д. Михайловым, который, в полемике с французскими исследователями Г. Парисом, Ж. Фраппье и Ж.-Ш. Пайеном, предлагает собственное, расширительное толкование лэ с учетом, с одной стороны, его сложных отношений с куртуазным романом, а с другой – в связи с историческими модификациями самого жанра [4, с. 304–307].

Не вдаваясь на данный момент в частности полемики, отметим те существенные содержательные характеристики лэ, с которыми согласны практически все исследователи. Это такие его черты, как:

- наличие любовно-авантюрного сюжета, часто с элементами фантастики;

- сжатость и сконцентрированность повествования вокруг напряженных, часто трагических взаимоотношений протагонистов (любовь, изображаемая в лэ, не может быть счастливой, «она овладевает героями... с непреодолимой силой и ведет их к страданиям, ...к смерти...»;

- слабость сюжетно-композиционных мотивировок («фабула служит часто лишь нитью для нанизывания привлекающих поэта мотивов,

образов, ситуаций», «лэ начинается не с начала, а как бы с середины, ...но достаточно скоро возникает напряжение, что стремительно приближает развязку»);

- установка на эмоциональную окраску слова;
- расположенность к дидактике («это форма ученая» [5]).

Всеми указанными выше признаками в полной мере обладает лэ Марии Французской «Жимолость» [6, с. 307–309]. Добавим к приведенному списку лишь то, что в жанровой иерархии Средневековья в силу своей принадлежности куртуазной литературе лэ занимало достаточно высокое положение, свидетельством чего является, в том числе, и авторство Марии Французской.

Состоящая из 118 строк, архитектурно «Жимолость» включает в себя четыре неравномерные строфы, из которых самое большое число строк (73) приходится на вторую. Кольцевая композиция произведения связана с акцентированием в нем собственно авторского голоса, периодически «всплывающего» в сюжетном повествовании о влюбленных.

Уже в самом начале своего рассказа Мария Французская объявляет читателю источник интересующей ее темы – любви и страданий Тристана и Изольды – книжный и фольклорный: «И в книгах прочитала я, / И от людей слыхала я, / Как королева и Тристан / Страдали от любовных ран». Далее, изложив вкратце предысторию героев, средневековая поэтесса уже практически в первых строках своеобразно «модернизирует» известный и ей, и читателю сюжет, проводя психологические параллели, доказывающие неизменность, константность подлинного любовного чувства: «Пусть это вас не удивит: / Кто в сердце любящем хранит / Упорство верности, – тому / Не жить без милой, одному». Еще более «знаково» подобная актуализация старого сюжета для современного Марии куртуазного мира проявляется в строчках, которые можно считать кульминацией всего произведения. Расположенные в центре стихотворного повествования, они лишний раз объясняют читателю и слушателю смысл названия лэ. Тристан находится в лесу, где поджидает Изольду. И само место подсказывает ту красивую метафору, которая и вызвала к жизни текст: «Их участь можно бы сравнить / Безрадостную с тем, как тут / Побег жимолости льнут / К орешнику в глуши лесной: / Когда она с его корой, / Прижавшись к ней, почти срослась. / Легко им вместе: в добрый час! / Но разлучи их, и тогда / Обоим горькая беда: / Захочет вдруг орешник тот, / А с ним и жимолость умрет. / И так же сгинем мы, любя: / Ты – без меня, я – без тебя».

Кстати сказать, приведенный отрывок наглядно свидетельствует о том, как мастерски французская поэтесса «смешивает» в своем тексте речь автора и героя, так как указанные строки вполне могли быть сочинены и самим Тристаном, который, как это подчеркивается в финале, «арфистом был, / Там песню новую сложил / Про жимолость: вот так она / С тех самых пор и названа». Однако поэтологический анализ лэ, равно как и искушение прочесть его сквозь призму, например, постмодернистской эстетики «двойного кодирования» не входит в наши задачи, поэтому подчеркнем лишь тот факт, что «куртуазно ориентированный» жанр лэ, презентуемый Марией Французской, выбирает и акцентирует в «Легенде» ее психологический конфликт, представленный через его авантюрно-любовную составляющую (свидание в лесу, состоявшееся благодаря уловке Тристана).

Сама тема несчастной любви средневековых героев как нельзя более соответствует установке лэ на изображение трагизма любовного чувства. Но парадокс заключается в том, что подлинная трагедия в тексте отсутствует. Влюбленные априори несчастны, потому что они не вместе. Разлука заставляет их страдать, и сама встреча омрачена слезами в преддверии новой разлуки. В этом плане нам представляется возможным говорить о том, что сам пафос трагического в лэ Марии Французской трансформируется в пафос мелодраматический, так как основными ценностями для героев остаются терпение, «упорство верности» и своеобразное принятие ситуации разлуки, мотивируемой как результат ревности Марка, не желающего видеть влюбленного Тристана рядом со своей женой. Подобная однозначная трактовка короля Корнуолла в качестве обманутого мужа, безусловно, снижает подлинно трагический накал произведения и также способствует его мелодраматизации.

В отличие от куртуазного лэ, жанр баллады изначально утверждался в фольклорной, народной среде. Этим во многом и объясняются такие его отличительные признаки, как «драматизм развития сюжета, прерывистость повествования, концентрирующего внимание на кульминационных моментах, использование диалога как сюжетообразующего фактора, применение разнообразных форм повтора, усиливающего драматизм ситуации, а также недосказанность, придающая балладам таинственность или даже загадочность» (курсив А. А. Гугнина. – *Л. Н.*) [7, с. 11].

В интересующей нас «Балладе о Тристрате» [8] в качестве сюжетной единицы взят эпизод смерти Тристана, отсылающий к известному мифу о Тесее, в котором дается ложное сообщение о цвете парусов. Драматизм развития балладного действия обеспечивается хорошо известной

ситуацией любовного треугольника (Тристан и две Изольды), с одной стороны, и строго контрастным распределением ролей между героями – с другой. При этом основными вербальными маркерами, подчеркивающими полярность и драматизм сюжетного повествования, становятся в балладе черный и белый цвета.

Помимо собственно цвета парусов, текст заменяет белорукую Изольду на Черную Изоту, а, соответственно, Изольда белокурая становится Изотой светлой. Перед нами воплощение типично мифологического представления о соответствии внешнего и внутреннего в человеке. Ложь Изоты делает ее черной, так же как и упоминаемые далее гнев и коварство («Клир церковный схоронил бы / Вместе их, / Но в душе Изоты черной / Гнев не утих»). Лишен обаяния и не вызывает симпатий и король Марк, не желающий отпускать Изоту к Тристраму и также обуреваемый гневом («Отвечал король на это / Был в гневе он...»).

Чувства героев становятся понятны через монологи и диалоги, раскрывающие также и их характеры, а прерывистость повествования обеспечивается постоянным перенесением места действия: от дома Тристана во дворец Изоты и короля Марка, затем на берег моря, снова в дом Тристана и, наконец, к церкви, около которой похоронены главные действующие лица.

Особый интерес, на наш взгляд, представляет рефрен баллады – «Им судьба судила разлучиться». Совершенно очевидно, что он в определенной мере противоречит финалу рассказываемого события: «Сделать так Изоте черной / Удалось: / Схоронили их пред церковью, / Да только врозь. / (Им судьба судила разлучиться) / На могилах их два древа / Взросли тогда, / Они встретились пред церковью / Навсегда / (Им судьба судила разлучиться)». Как видим, два деревца сплетаются, и «судьба» соединяет влюбленных.

Противоречие снимается, если судьбу мы понимаем не как фатум или рок, известные античной культуре, а либо как стечение обстоятельств, либо как проявление произвола и несправедливости, царящих в этом мире и обусловленных несовершенством человеческой природы. В любом случае все земное теряет свою власть перед лицом подлинного и истинного Бога.

Настойчивое педалирование религиозной, церковной образности (начиная с ран, полученных Тристрамом в бою с «язычником-собакой», до звона церковных колоколов, сопровождающего Изоту от корабля до дома возлюбленного, и финального захоронения у церкви) вкупе с черно-белой оценочностью героев и ситуаций позволяют сделать вывод

о доминантности в тексте баллады дидактического начала, которое можно выразить краткой формулой: *omnia vincit amor* – любовь побеждает все, даже смерть.

Итак, подводя итог всему вышесказанному, еще раз подчеркнем: средневековая легенда о Тристане и Изольде – ярчайший образец воплощения трагического в мировоззрении эпохи, что нашло выражение в многоаспектности трагического конфликта произведения. Максимально полно трагизм отношений «герой – герой» и «герой – мир» отразился в романном творчестве художников этого времени. Что касается так называемых малых жанров, таких как лэ и баллада, то в них мы видим своеобразную редукцию трагического начала легенды, что можно объяснить несколькими причинами.

Во-первых, это сюжетная «эпизодичность», обусловленная в том числе и объемом произведения. Вполне естественно, что часть легенды, пусть и значительная, не может передать всего разнообразия и богатства трагических коллизий, присущих всему тексту.

Во-вторых, в рассмотренных нами произведениях со всей очевидностью проступают изменения в оценках характеров действующих лиц. В первую очередь, это касается упрощения фигуры Марка, превращения его в обманутого мужа и короля, что позволяет снять вину перед ним влюбленных и, следовательно, снимает напряженность психологической коллизии легенды, а это, в свою очередь, с неизбежностью ведет к существенной трансформации образа самого Тристана. Формально оставаясь центром повествования, герой вместе с тем утрачивает свою содержательную автономность, реализуя свой трагический потенциал только в паре с Изольдой, в их совместном противостоянии судьбе.

В-третьих, сам пафос указанного противостояния также перестает быть сугубо трагическим, так как судьба в обоих произведениях перестает быть активной, движущей действие силой, но остается как бы за рамками сюжета, в котором реальную угрозу для влюбленных представляет в большей степени их окружение, чем некая высшая сила.

1. Легенда о Тристане и Изольде / изд. подг. А. Д. Михайлов. М., 1976.

2. Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976; Мелетинский Е. М. Средневековый роман: Происхождение и классические формы. М., 1983.

3. Михайлов А. Д. История легенды о Тристане и Изольде // Легенда о Тристане и Изольде.

4. Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе.

5. См. об этом: *Михайлов А. Д.* Указ. соч. С. 306–307; *Евдокимова Л. В.* Французская поэзия позднего Средневековья М., 1990. URL: <http://ru.wikipedia.org>
6. *Мария Французская.* Жимолость / пер. со старофр. Н. Я. Рыковой // Легенда о Тристане и Изольде / изд. подг. А. Д. Михайлов. В критической литературе можно встретить и перевод названия «О жимолости».
7. Эолова арфа : антол. баллады / сост., предисл., коммент. А. А. Гугнина. М., 1989.
8. Баллада о Тристраме / пер. с исланд. В. Г. Тихомирова // Легенда о Тристане и Изольде / Указ. соч.

О. Ю. Ольшванг
г. Екатеринбург

Притча Р. Баха «Чайка Джонатан Ливингстон» в аспекте арт-терапии

Ричард Бах – известный американский писатель XX века. Популярность пришла к нему в 1970 году после публикации повести-притчи «Чайка Джонатан Ливингстон». Вслед за этой книгой вышел ряд романов, которые в известной мере лишь повторяли, уточняли, детализировали основные мотивы «Чайки».

Практически все исследователи творчества Р. Баха (М. Туровская [1], И. Канторович [2], G. Westfahl [3] и др.) так или иначе касаются вопроса о массовости/элитарности его творчества. Для одних ученых он однозначно является представителем так называемой массовой литературы, спекулирующим на давно и хорошо известных идеях, подаваемых в псевдооригинальном ключе (что дает повод М. Туровской назвать, например, текст «Чайки» «банальной сказкой для взрослых»). Другие критики настаивают на наличии в текстах Баха глубокого, небанального философско-религиозного подтекста, обнаруживают в них значимый мистический, эзотерический смысл, а самого автора причисляют к литературной элите.

В любом случае и те, и другие не отрицают огромной популярности книг американского писателя, их востребованности непрофессиональным массовым читателем. Данный феномен читательского успеха, на наш взгляд, можно объяснить в том числе и тем, что его произведения выполняют арт-терапевтическую и компенсаторную функции, которые и обеспечивают неподдельный к ним интерес со стороны читающей публики.